

# O documentário como chave para a nossa memória afetiva

Cassio dos Santos Tomaim\*

## Resumo

Este trabalho visa a propor algumas reflexões de como o documentário, no seu fazer cinematográfico, pode ser a chave para o acesso às nossas memórias afetivas, aquelas que carregam as experiências mais intensas de nossas vidas – acesso que se dá por meio de rastros de um passado que cintila no presente, de acordo com o pensamento do filósofo Walter Benjamin. Baseado em pesquisa bibliográfica, consideramos o documentário como um “lugar de memória”, para usarmos um conceito de Pierre Nora. O filme é interpretado como um refúgio em imagens e sons dos traços ou restos de uma memória viva, da “verdadeira imagem do passado”. O documentário, portanto, assume a conotação de uma atividade de luto, ou seja, a sua função se assemelha a da história, a de não permitir que estes rastros do passado se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos. O documentário nos lembra daquilo que gostaríamos de ter esquecido.

**Palavras-chave:** Documentário. Memória. Esquecimento. Narrativa. Experiência.

## The documentary like key for our affective memory

### Abstract

This work aims to propose some reflexions about how a documentary, concerning its cinematography, could be the key to access our affectionate memories, those ones which carry the most intense experiences of our lives – this access is given by traces of a past that sparkles in the present, according to the thoughts of the philosopher Walter Benjamin. Following this perspective and based in a bibliographical research, we consider the documentary as a “place of memory”, using a Pierre Nora’s concept. The movie is interpreted as a refuge for images and sounds from the traces – or the vestiges – of a living memory, of the “true past’s image”. Therefore, the documentary takes the meaning of a mourning activity or, in other words, its function is similar to the History’s one, which is not allow the erasure of the traces of the past, their disappearance, their forgetfulness. The documentary reminds us of the things we would like to have forgotten.

**Keywords:** Documentary. Memory. Forgetfulness. Narrative. Experience.

---

\* Jornalista e professor adjunto I do Departamento de Ciências da Comunicação da UFSM/Cesnors. Doutor em História pela Unesp/Franca. Autor do livro “Janela da Alma: cinejornal e Estado Novo — fragmentos de um discurso totalitário”, publicado pela Annablume, com co-edição da Fapesp. E-mail: tomaim78@gmail.com.

## El documental como llave para nuestra memoria afectiva

### Resumen

Este trabajo apunta proponer algunas reflexiones sobre cómo un documental, referente a su hacer cinematográfico, podría ser la llave para tener acceso a nuestras memorias afectivas, esas que llevan las experiencias más intensas de nuestras vidas – a acceso es dado por las pistas de un pasado que centellea en el presente, según los pensamientos del filósofo Walter Benjamin. En esta perspectiva y basado en una investigación bibliográfica, consideramos el documentary como “lugar de la memoria”, como uno “lugar de la memoria”, para utilizar un concepto de Pierre Nora. La película se interpreta como refugio para las imágenes y los sonidos de los rastros – o los vestigios – de una memoria viva, de la “imagen verdadera de lo pasado”. Por lo tanto, el documentary toma el significado de una actividad de luto, su función es similar al historia, no permitir la borradura de los rastros del pasado, su desaparición, su esquecimiento. El documentary nos recuerda las cosas que quisiéramos habernos olvidado.

**Palabras claves:** Documentario. Memoria. Esquecimiento. Narrativa. Experiencia.

É verdade que já virou um clichê dizer que o documentário brasileiro está vivendo desde 2002 um “boom”, mas é importante nos atentarmos para o que isto representa para o gênero, no tocante ao surgimento de novas linguagens, técnicas e, principalmente, ao compromisso ético-social destas realizações, já que o cineasta lida com atores sociais, sujeitos que de uma forma ou de outra abrem ou escancaram suas intimidades, suas experiências, não apenas diante de um “olhar” objetivo da câmera, mas submete-as a um “olhar” subjetivo, que denota a presença de um outro sujeito, o que proporcionou aquele encontro.

No entanto, esperamos que o fascínio que a prática do documentário esteja exercendo em jovens realizadores não seja decorrente de ideais vazios como o de “registrar a vida como ela é”, “ter acesso à Verdade”, “ser imparcial e objetivo”, máximas que atribuem ao gênero a capacidade de refletir, como um espelho, a realidade, mas que acabam por esconder que todo filme é produto de um encontro social, logo, sujeito a interpretações ou pontos de vista do cineasta. O que importa é que o documentário continue sendo uma atividade experimental, inventiva e de vanguarda.

Nestes termos, este trabalho visa a propor algumas reflexões de como o documentário pode ser a chave para o acesso às nossas

memórias afetivas, mesmo que se trate de rastros, fragmentos ou do relampejar de “ágoras”, parafraseando Walter Benjamin. Perspectiva que adota o documentário como um “lugar de memória”, um refúgio em imagens e sons dos traços ou restos de uma memória viva, da “verdadeira imagem do passado”; portanto, uma atividade de luto que não permite que estes rastros se apaguem, desapareçam, sejam esquecidos.

É aqui que está o caráter de resistência do filme documentário ou de todo cinema de não-ficção. Trata-se de uma luta contra o esquecimento e a denegação, de uma representação engajada do mundo, portanto, a relação do espectador com respeito à imagem “está invadida por uma consciência da política e da ética do olhar”, conforme apontado por Bill Nichols (1997, p.116, tradução nossa).

Assim, o trabalho do documentarista se assemelha a do historiador, é um lembrete, como nos diz Peter Burke, sua tarefa é lembrar às pessoas o que elas gostariam de ter esquecido.

Já Pierre Nora (1993) nos adverte de que “a memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”. É, neste sentido, que ariscamos aproximar a atividade do historiador com a do documentarista, evidentemente respeitando suas especificidades. É verdade que o cineasta tem uma liberdade de criação que o historiador não tem, mas até mesmo no filme documentário esta liberdade é mediada pela ética, recordando de que se trata de um filme marcado pelo encontro com o *outro*, pela invasão da intimidade do *outro*, o que exige uma postura no olhar que se aproxima do olhar do historiador, principalmente daquele historiador preocupado em vasculhar o sensível na constituição do passado.

## Memória e esquecimento

Em relação ao entrecruzamento entre memória e esquecimento, temos que estes laços entre presença e ausência do passado sofrem ambos manipulações, negações que são determinadas por interesses, ressentimentos etc. Desta forma, segundo Jacy Alves de Seixas (2003, p.166), memória e esquecimento devem ser lidas como linguagens simbólicas, portanto, carregadas de afetividade,

seja positiva ou negativa, possibilitando que o passado seja não somente reconhecido, mas também construído sempre com uma perspectiva para o futuro. Construção que aqui, para a autora, soa melhor como uma atualização do passado, sempre trazido à tona no presente como algo vivo e atual, portanto, recriado.

Sendo assim, este processo de rememoração ou de atualização das imagens do passado não se trata de uma mera restauração, como se no documentário estivéssemos diante de uma descrição exata do passado. Mas de uma operação do presente tal que “se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 1994, p.19).

É preciso que se diga, não há memória descompromissada com o passado. Logo, a “verdade do passado” é mais uma ética da ação presente, segundo Jean-Marie Gagnebin. Em outras palavras, a narração do passado sempre exige um alerta, pois é escrito no presente e para o presente, portanto, o documentarista é responsável por articular um passado sempre ameaçado pelos interesses do presente. Nas palavras de Walter Benjamin (1987, p.229) já soava este alerta de que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras.”

O próprio filósofo alemão já nos tinha deixado a sentença: o homem moderno está subordinado ao esquecimento e à perda da experiência. O cotidiano atarefado, sempre apressado e estressado deste homem não lhe permite experimentar o mundo, contemplar o que este tem para oferecer-lhe em um momento de recolhimento. Para ele o que importa é o hoje, a vida efêmera, de passagens pelos lugares e pelas vidas dos outros. É um passante que vive atendendo aos chamados para interceptar os choques da vida moderna, reagindo de forma reflexa aos estímulos do mundo, sem permitir-se a experimentá-los intensamente.

Para o autor todas aquelas vivências ou impressões da vida cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção/consciência tornam-se conscientes. Logo, por estas vivências serem matérias da consciência, elas desaparecem instantaneamente, sem terem a chance de se incorporarem à “verdadeira” memória. Já aquelas experiências, excitações da vida que jamais se tornaram

conscientes devido a ação do psiquismo, são remetidas ao inconsciente onde deixam nele rastros duráveis.

Assim, para Benjamin, é a experiência que se assenta na “verdadeira” memória do homem, uma vez que a lógica benjaminiana obedece a seguinte ordem: quanto maior a atividade do fator choque nas impressões da vida, maior será a atuação do consciente em proteger-se contra estes estímulos; e quanto maior for o êxito desta operação, menos estas impressões serão incorporadas ao campo da experiência, conseqüentemente, corresponderão à vivência (BENJAMIN, 2000, p.111).

Mas o pior diagnóstico ainda estaria por vir, segundo o autor: o homem moderno perdera a sua faculdade de contar histórias, de trocar experiências. Com o avanço das forças produtivas industriais e as técnicas de reprodução o *Narrador*, gradativamente, passou a ser um personagem em extinção. Personagem que para o pensamento benjaminiano traduziu uma época em que o homem ainda experimentava a sua relação com o *outro* e com a natureza, ou seja, a matéria da narração e sua condição de existência era a própria experiência.

Durante séculos foi a narrativa a responsável pela manutenção da tradição e da transmissão das culturas. Diferente da imprensa (ou do jornalismo) — resultante das reproduções técnicas — que busca o “puro em si da coisa” (o fato por si só), a narrativa tinha como exigência mergulhar na vida do narrador e de lá emergir como experiência (BENJAMIN, 1987, p.197-221). Mas isto se perdeu no tempo, o que nos restou foram borrões de tintas das máquinas tipográficas, uma operação tipicamente industrial. E recentemente, só nos restaram as próprias máquinas tipográficas, já que com a digitalização e a virtualidade não há mais os rastros do fazer humano.

Mas a leitura de Walter Benjamin não é nada apocalíptica. Ele vislumbra que a experiência não estaria por toda perdida desde que o homem moderno despertasse para a necessidade de retomar os vínculos com a tradição, mas não em um sentido nostálgico. Para o autor é através da rememoração que o homem poderia fazer um movimento de retorno à origem, movimento que, aliás, só poderia ser reconhecido como uma restauração incompleta do passado.

Para o autor é fundamental que o homem reconheça a perda de sua tradição e da necessidade de começar tudo de novo, no sentido de uma história como construção contínua. Uma história que se faz de ruínas, de fragmentos. No entanto, não se trata de esquecer ou negar tudo, como desejam alguns revisionistas da história, mas de destruí-la para que possa ser recontada, que novos sentidos possam lhe ser atribuídos, principalmente no tocante àquelas vozes que foram esquecidas, silenciadas.

### Documentário como atividade de luto

Desta forma, o ato de rememorar assume uma conotação revolucionária que para Benjamin só encontraria correlato em uma arte comprometida a executar um potencial de experiência, de crítica e de revelação (no sentido de salvação de significados ocultos). E acreditamos que o documentário seja um exemplo disto ao permitir ao *outro* rememorar ou reler o seu passado, os seus traumas, as suas experiências. Em outras palavras, constituindo-se como um lugar afetivo da memória.

É verdade que há várias formas ou modos de (re)apresentar o mundo vivido ou a realidade, como também há inúmeras maneiras de posicionar uma câmera diante de um acontecimento. Entretanto, não há regras de como representar o passado nos filmes documentários, há sim escolhas de como se dirigir a este passado, de como fazê-lo cintilar no presente.

É o que procurou fazer Claude Lanzmann ao realizar *Shoah* (1985), um longa-metragem de mais de nove horas de duração sobre os sobreviventes do holocausto do povo judeu. Lanzmann visitou os campos de concentração na companhia dos sobreviventes com objetivo de provocar neles o surgimento da memória, uma reminiscência, uma imagem viva do passado que só pode, no presente, materializar-se em forma de “pesadelo transmitido por meio da palavra”, no dizer de Vicente Sánchez Biosca. O filme *Shoah* é uma advertência para o presente de que as imagens de terror que as tropas Aliadas depararam nos campos de concentração já não existem mais, o que existem são lugares mudos, desertos, silenciados pelo tempo e o esquecimento. Então, segundo Biosca, em

*Shoah* a oralidade assume o dever de inscrever o vivido para que depois desapareça definitivamente, já que “se existem imagens documentais no filme de Lanzamann, estas nascem do encontro entre os lugares do passado tal e como tem permanecido e a palavra dos sobreviventes” (BIOSCA, 2001, p.290).

Portanto, o que nos interessa em um documentário não é o que ele testemunha, registra, mas como opera um discurso fílmico sobre o passado, levando em consideração a sua tríade identitária: registro in loco, criatividade e ponto de vista. É do encontro do cineasta com os atores sociais que se procura reconhecer a “verdadeira imagem do passado”, aquela que perpassa veloz, num instante como um relampejar, antes que ela desapareça para sempre. Imagens do passado que fixadas no suporte (seja película, digital, analógico) são justapostas ou associadas a outros elementos fílmicos (imagens de arquivo, fotográficas ou cinematográficas, reconstituições de acontecimentos, músicas e trilhas, etc) no intuito de compor a “voz” do documentário, para usarmos um conceito de Bill Nichols. Um indicativo do argumento do diretor a respeito do mundo vivido, portanto, de um presente que procura recuperar a memória viva do passado, mas agindo sobre ela.

Para Nichols, a “voz” do documentário não se trata de uma simples questão de estilo, muito menos se resume ao que é dito verbalmente pela *voz-over* (ou a Voz de Deus) ou por especialistas e autoridades que representam o ponto de vista do cineasta, tão pouco, pelo que é dito pelos atores sociais (os entrevistados). Segundo o autor, esta “voz” seria constituída pela interação de todos os códigos de um filme ou, em outras palavras, como o filme organiza o material que apresenta na tentativa de transmitir um ponto de vista sobre o mundo vivido. Portanto, temos que o documentário é um argumento acerca do mundo histórico, ou seja, este cinema apresenta uma relação indicativa com o mundo, ele possui uma “voz”, portanto, tem algo a dizer sobre o mundo.

A “voz” do documentário trata-se, então, de tudo aquilo que está à disposição do poder criativo do cineasta, resumindo-se na seleção e organização de sons e imagens com o objetivo de criar uma estrutura narrativa para o filme. É o cineasta que, em conjunto com sua equipe, decide onde cortar, como montar, o que sobre-

por, como enquadrar ou compor um plano (plano geral, plano médio, etc.), quais os movimentos de câmera (panorâmica, *travelling*, etc.), se vai usar *voz-over* ou não, quais as músicas ou as trilhas sonoras mais adequadas para criar um clima ou não na cena, acrescentar comentários, usar fotografias e imagens de arquivo ou apenas as imagens filmadas *in loco* e, por final, em que tipo de representação irá se basear para que tudo isto junto, organizado, possa dar vida a uma história a partir do mundo vivido. No entender de Nichols (2005, p.76), “a voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme”, ou em outras palavras, ela nos demonstra uma perspectiva, um argumento ou encontro com o mundo vivido.

No entanto, *Shoah* ou qualquer outro filme documentário não deve ser tomado como um modelo rígido de representação do passado, um norte para novas produções, mas apresentar-se como uma busca constante e inovadora por este passado, mas não no sentido de apropriarmos dele como uma verdade, uma vez que esta “verdade do passado” só é possível em termos de uma ética da ação presente, o que nos leva a acreditar que “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”, conforme as palavras de Jeanne Marie Gagnebin (1998, p.221). E esta é uma perspectiva que perpassa o trabalho do documentarista. Portanto, se o filme é testemunho de algo é do encontro do cineasta com o *outro* e o mundo vivido, o que equivale dizer que o filme documentário é um convite ao espectador a compartilhar de um presente verdadeiro que permite que às vezes o passado cintile como num “instante de perigo”, parafraseando Walter Benjamin.

Mais um exemplo deste “presente verdadeiro”, desta ação política do presente para com o passado ameaçado, temos no filme *Vlado, trinta anos depois* (2005), realizado por João Batista de Andrade como um tributo ao amigo Vladimir Herzog assassinado nos porões da ditadura militar.

Trinta anos depois João Batista de Andrade reconhece diante de nós espectadores o seu dever de memória e nos oferece imagens afetivas daqueles anos de chumbo, seja nas poucas imagens de



arquivos de Vlado, de sua infância, amigos e familiares; como também imagens dos entrevistados hoje, amigos seus e de Vlado, a quem ele “empresta” o filme para que por meio de seus depoimentos ricos em silêncios, em vozes embargadas, olhares lacrimados, o auxiliem na tarefa de contar um fragmento da história recente do país.

Dentro da perspectiva de que o documentário é menos um compromisso com a verdade do que um vigilante do presente e que, portanto, trabalha para que não esqueçamos, não há dúvidas de que *Vlado, trinta anos depois* seja, para o diretor e seus amigos em comum com Herzog, um filme em que possam se reconhecer e redefinir sua identidade enquanto grupo social que rememora, uma vez que a imagem que temos é “a imagem dos nossos, as faces daqueles que nós perdemos, que foram perseguidos, torturados e mortos”, nos dizeres de João Batista de Andrade. É neste instante que o cineasta caracteriza o documentário como um valioso lugar de memória, uma vez que, segundo Nora, estes lugares só existem porque os grupos sociais vêm seu passado ameaçado pelo esquecimento.

Então, filmes como o de João Batista de Andrade são materializações de uma vontade de memória, realizados em um sentido de vigilância do presente, como uma atividade afetiva empenhada “em bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (NORA, 1993, p.22). E é isto que torna este e outros filmes documentários fascinantes.

No entanto, o filme também é um diálogo com o presente. João Batista de Andrade surge nas primeiras seqüências com microfone em punho, abordando as pessoas na praça da Catedral da Sé, outro lugar de memória daquela época ao representar o ponto de partida da retomada da luta democrática no país. Na verdade, as pessoas se sentem constrangidas e incomodadas diante da pergunta do cineasta: “O que você sabe deste nome, Vladimir Herzog?” Por puro desconhecimento, jovens e adultos, em um tradicional “povo fala” — herança que João Batista de Andrade trouxe da época de suas experiências no jornalismo televisivo, em especial na TV Cultura, onde trabalhou com Vlado — surgem na grande tela do cinema como imagens e sons que atestam o porquê de fazer um filme sobre

Vladimir Herzog e a ditadura militar. Artifício audiovisual que reforça a necessidade do trabalho de luto executado pelo documentarista. As respostas das pessoas são as mais variadas; em geral, desconhecem, outras arriscam, mas o clichê permanece na tela como desculpa: “Nesta época eu não era nem nascido ainda”. O fato de não terem vivenciado aqueles anos serve para muitas pessoas como desculpa para o esquecimento; não se preocupam a ponto de arriscarem um tímido elogio: “Conheço muito pouco, eu não sou da época. Mas, sei lá, acho que deveria voltar [a ditadura].” Assim, este recurso do “povo fala” foi uma estratégia do cineasta para ratificar diante do espectador o quanto o povo brasileiro desconhece alguns episódios de sua história recente, o quanto o esquecimento já operou na construção do nosso passado.

Mas a maior contribuição de *Vlado, trinta anos depois* para a luta contra a denegação dos horrores dos porões do DOI-CODI foi a forma como trabalhou os depoimentos de alguns jornalistas que foram presos e torturados naquele período, alguns até estavam na mesma cela de Herzog e acompanharam de perto a dor e a morte do amigo. É neste momento que fica evidente para o espectador de que Herzog é uma ausência que deve ser lembrada.

Para o registro destes depoimentos o cineasta fez uma escolha estética por filmar com uma pequena câmera na mão, enquanto conversava com os entrevistados. O resultado são *big-closes* dos atores sociais do filme que dominam a tela e que, apesar de às vezes trêmulas, sem foco ou distorcidas cumprem a sua função, registram o inenarrável, o que não pode ser traduzido em palavras, o que não pode ser atingido cognitivamente. É escamoteada entre os silêncios e os tropeços dos depoimentos, nas rugas das faces, no incômodo e mal-estar dos narradores que se faz presente diante da matéria-prima da memória: as dimensões afetivas das vidas dos narradores em contato com o mundo vivido. É angustiante ver o jornalista Rodolfo Konder, preso na mesma época que Vladimir Herzog, procurando palavras para traduzir a tortura: “Eles torturam você para quebrar você. O objetivo ali, primordial é vergar você. Botar você de joelhos. E eu vou te dizer, conseguem.”

Desta forma, os depoimentos sobre as prisões e as torturas são reveladores no sentido de que o documentário consegue sutilmen-

te trazer à tona sentimentos e ressentimentos antes reservados à memória (involuntária) destes entrevistados, lembranças dolorosas de tempos de humilhação, de impotência, de ódio. Enquanto os vestígios documentais sobre a ditadura militar são apagados ou silenciados por leis, o filme *Vlado, trinta anos* vasculha as inscrições afetivas da memória que, aliás, são duradouras.

Um exemplo de quanto são duradouras é o relato do jornalista Frederico Pessoa. Os seus silêncios nos ensinam que o sentimento de humilhação interioriza nos indivíduos a impotência de não poder modificá-lo, de não poder abandonar os traumas, transformando o sujeito “em fonte de um sofrimento experimentado como insuperável, vivido de forma obsessiva” (ANSART, 2005, p.17). Nas palavras de Frederico Pessoa:

Você ser fisicamente destruído. E tem certo momento que você se sente literalmente desmontar, quando te aplicam choque no ouvido, na boca ou no ânus. Você se sente como estivesse desmoronando, entendeu? E esta sensação de acompanha pro resto da vida... [silêncio] Quer dizer... Que você vai desmanchando por dentro. Tem momentos... Quer dizer... Que o sofrimento de outras pessoas... Quer dizer... Chega a ser muito mais forte que o seu próprio sofrimento. Então, quando você vê um amigo, um companheiro, uma pessoa sendo torturada na tua frente, isso... No meu caso, a minha mulher...

Neste instante temos o maior silêncio do filme, o entrevistado abaixa a cabeça e se cala diante da câmera de João Batista de Andrade, parece uma eternidade na película. A câmera continua firme no mesmo plano, espera que o narrador se recomponha diante do passado em forma de “relâmpago” para que conclua: “Isto te marca pro resto da vida.”

Sobre estas marcas ou dimensões afetivas do passado, Walter Benjamin diria que não adianta buscá-las em atos voluntários, pois as verdadeiras experiências do homem escapam ao intelecto. Nestes termos, é verdade que o mero exercício da entrevista no documentário acaba por ter, geralmente, como matéria-prima para um filme somente recordações voluntárias, uma vez que o que está sendo dito é o que o ator social se permite a dizer, faz escolhas conscientes. Logo, o acesso à dimensão afetiva da memória fica limitado ao que a pergunta do cineasta pode motivar.

Por outro lado, isto nos ensina que nestes casos vale mais o não dito do que o dito, o silêncio do que as palavras, os tropeços das falas do que a segurança no dizer, ou como a imaterialidade dos sentimentos e ressentimentos consegue ganhar materialidade e depois “formatividade”<sup>1</sup> no filme documentário. O que nos exige (assim como ao documentarista) um exercício constante em retomar a nossa capacidade de perceber os signos e os sinais deste passado que surge como um relâmpago, que emerge no presente carregado de uma força marcada por emoções e afetos.

Mas quando o filme documentário se configura como uma busca por descobrir o mundo por meio do encontro *com o outro*, ao invés de um cinema *sobre o outro*, é que temos mais chances de depararmos com as dimensões afetivas do passado. É o que vem demonstrando filmes como os de Eduardo Coutinho, que em uma perspectiva de um “cinema de conversa”, como ele mesmo denominou, priorizam uma prática cinematográfica pautada pela possibilidade de diálogo entre as pessoas, seja entre os atores sociais ou destes com o cineasta. Assim, basta um lugar improvável — um edifício em Copacabana — e pessoas que gostam e saibam contar histórias (os verdadeiros narradores) para o diretor nos proporcionar o acesso a um universo habitado por pessoas e experiências singulares, um “filme vivo” como *Edifício Máster* (2002), marcado pela casualidade, pela improvisação e pela relação amigável do cineasta com o outro, uma prática corrente nos documentários de Coutinho.

É o que presenciamos ao assistir *Seu Henrique*, em *Edifício Máster*, ao cantar *My way* diante da câmera, repetindo para todos nós espectadores o seu ritual de escutar a canção dois sábados

---

<sup>1</sup> Segundo Pareyson (1997), é preciso distinguir a poética da estética, sendo que a primeira corresponde a um gosto do artista ou de uma época, trata-se de um “programa de arte” ou o que se acredita ser arte. Já a estética se refere a um “fazer artístico”, a uma *formatividade*, um fazer que é ao mesmo tempo executar, realizar, produzir, mas também consiste em um criar, inventar, descobrir. Entretanto, deve-se ressaltar que a *formatividade* não é uma teoria que privilegia a forma em detrimento do conteúdo, pelo contrário, para Pareyson, o “fazer artístico” depende de uma inseparabilidade da forma e do conteúdo, ambas coexistem no processo. E no documentário não é diferente, impera a capacidade criativa, inventiva do cineasta em lidar com a realidade, sempre a transformando.

por mês. Depois de uma conversa com o personagem, em que descobrimos que ele vive sozinho no Rio de Janeiro, enquanto os três filhos trabalham e residem nos EUA — onde ele também viveu desde os 17 anos, a partir de uma aventura que, segundo ele mesmo, deu certo, mas “venci da minha maneira” — o diretor solicita-lhe que repita o seu ritual matutino. O gesto de ligar e ajustar o aparelho de som é voluntário, no entanto, a canção que o Seu Henrique acompanha com a voz embargada, intercalando alguns pigarros, era a deixa para que fortes emoções emergissem diante da câmera. E a câmera registra tudo. Todos os gestos e as expressões faciais de Seu Henrique são intensos, extrapolam o enquadramento, só para nos lembrar do quanto a vida é intensa.

Assim, se acreditarmos que o objeto do documentário é o mundo que ele descobre, como diz Bill Nichols, não deixando de levar em conta que o próprio cineasta é parte deste mundo ao invés de um criador de um mundo imaginário, temos que o filme documentário apresenta uma especificidade, segundo Fernão Ramos: a intensidade da imagem-câmera ou da tomada.

A tomada é o recorte que o diretor faz do mundo, mas que nasce de uma circunstância que se destaca pela presença da câmera e daquele que a manuseia, enquanto autoridade do discurso. Para o autor a intensidade da tomada é um dos principais traços diferenciais da tradição documentária, e ela se configura a partir da idéia de que está explícito ao espectador do filme de não-ficção a presença da câmera e do sujeito que a sustenta no ato do registro, por mais ausentes que eles tentem transparecer no filme. É a experiência do espectador com este jogo duplo da imagem documental, presença/ausência, ou seja, são as marcas deixadas pelo sujeito-da-câmera nas circunstâncias da tomada que aproxima o espectador de uma força viva: a intensidade do mundo vivido (RAMOS, 2005, p.167).

No entanto, segundo Ramos, não devemos resumir o conceito de “sujeito-câmera” apenas àquela pessoa que sustenta a câmera no instante do registro, mas defini-lo como “a dimensão subjetiva que funda toda imagem-câmera”. É na circunstância da tomada que o mundo se faz presente, que deixa o seu traço no suporte

(película, digital ou vídeo) da câmera e, por sua vez, esta presença do mundo refere-se a uma presença subjetiva, portanto, indiscutivelmente se faz necessária a presença de um sujeito para constituirmos esta intensidade da imagem-câmera.

Então, é a presença de Coutinho e de sua equipe no apartamento de Seu Henrique que proporciona a nós espectadores a experiência da intensidade da vida, mesmo que mediada pelo filme. É do documentário como um exercício de encontro que foi capaz de produzir o acaso, de depararmos com a força com que Seu Henrique canta *My way*, emocionado por naquela circunstância rememorar uma vida cheia de percalços. Se Coutinho, ali presente, não se atrevesse em pedir a Seu Henrique que repetisse o seu ritual das manhãs de sábado, nem ele e nem nós espectadores teríamos acesso às fortes emoções que a câmera registrou daquele homem solitário em um apartamento no Edifício Máster. E ao final da canção Seu Henrique soube nos traduzir a experiência deste encontro: “É isto aí meus filhos. A voz poderia ser melhor, mas... Próxima vez posso fazer melhor. Mas isto foi a sessenta anos atrás. Tem muito tempo.” Mas é esta carga afetiva com o passado que nos interessa no documentário.

Percebe-se que o sujeito-da-câmera, na perspectiva de Ramos, é como uma espécie de “aura” que envolve a imagem-câmera ou a tomada, tornando-a algo extraordinário e intenso. Mas um sujeito que só existe em duas ocasiões: 1) para a circunstância do mundo vivido no qual está inserido que, por sua vez, implica em trocas com os sujeitos que também vivem essa circunstância; 2) para a experiência perceptiva e estética do espectador que, por sua vez, nunca está presente na circunstância da tomada. Logo, o que constitui o sujeito-da-câmera e permite que o espectador o perceba como tal é o seu caráter indicial, ou seja, as marcas, os traços “que o sujeito-da-câmera deixa em um suporte que transcorre na câmera à medida que transcorre a circunstância” (RAMOS, 2005, p.186-187).

Ainda a respeito deste caráter indicial do sujeito-da-câmera, podemos citar uma seqüência do filme *A Cobra Fumou* (2004) que demonstra que o cineasta não é o protagonista, mas o co-autor (ou seja, ele compartilha) de imagens de uma vida intensa que acontece diante da câmera. Neste documentário, Vinicius Reis opta por

uma representação mista, ora observativa ora participativa, do mundo dos ex-combatentes brasileiros. O filme de Vinicius Reis funciona como um verdadeiro diário cinematográfico em que o diretor vai registrando na película os seus encontros com os seus personagens sociais, seja no Brasil ou na Itália. Foi em um destes encontros que um ex-combatente da FEB (Força Expedicionária Brasileira) protagonizou uma das cenas mais emblemática de todo o filme, carregada de significações, ao procurar recordar da sua participação e a do irmão na Segunda Guerra Mundial.

Enquanto a câmera do diretor filmava uma conversa descontraída de alguns febianos, aglomerados em uma calçada de um bairro popular, onde antes só residiam ex-combatentes e suas famílias, recordando e contando a respeito da temporada que passaram nos campos de batalha da Itália, um outro veterano se aproxima do grupo e começa um diálogo com o cineasta. Diálogo que na verdade acontece com a câmera ou em termos fílmicos com o espectador. O ex-combatente mostra para a câmera um quadro em que está emoldurada uma foto sua e de seu irmão mais velho em trajes militares. Os dois irmãos haviam participado da mesma guerra, no entanto, o ex-combatente nos conta que ao chegar ao *front* ficou sabendo que o irmão, que havia sido convocado e enviado no primeiro contingente, morrera em combate. Neste instante, o febiano não se contém e chora ao lembrar a perda do irmão mais velho, enxuga as lágrimas, mas não consegue continuar o depoimento. Vai embora sem se despedir, enquanto que a câmera de longe acompanha a sua saída do plano, sem se preocupar em registrar as imagens dos outros companheiros que comentam o acontecido. Alguns minutos depois, a câmera se recompõe.

Nota-se, então, que o filme *A Cobra Fumou* só teve acesso àquela realidade, ou melhor, à intensidade do mundo vivido porque se permitiu explorar as circunstâncias da tomada a partir de uma postura observativa, convidando os espectadores a observar silenciosamente, contemplar as dores de um recordar. Em outras circunstâncias provavelmente não teríamos o registro destes sentimentos, destas memórias, uma vez que se tratou de um acaso que jamais se repetirá diante da câmera. É verdade também que a câmera não nos dá acesso às imagens deste rememorar, algo par-

ticular, reservado ao febiano. Ele não se permite a narrar as lembranças, pelo contrário, elas o silenciam. E a câmera (o sujeito que a empunha) não se atreve a perguntar. Nem era necessário, o pranto do velho combatente já traduzia tudo, era a prova de que a guerra não perdoo, de que nem mesmo aqueles que sobreviveram voltaram ilesos, sem feridas, mesmo que na alma. De um encontro não marcado, a câmera de *A Cobra Fumou* presenciou imagens involuntárias de uma memória-afetiva de um ex-combatente, imagens de um passado inacessível, mas que emerge em forma de ‘re-lâmpago’ para depois desaparecer definitivamente.

Com estes e outros exemplos dos filmes apresentados, temos que o documentário é uma representação que implica em afirmar um saber sobre o mundo. Saber que está dado pelo Olhar. “Olhar da Câmera” que, na concepção de Bill Nichols (1997, p.122-129), pode nos indicar a perspectiva ética, política e ideológica do realizador, logo, evidenciar a intenção do sujeito-da-câmera diante das circunstâncias da tomada.

Em todos os casos, a tomada poderia ser encerrada quando dos primeiros sinais de incômodo dos atores sociais, mas não foi. O sujeito-da-câmera persistiu em sua curiosidade para a alegria de nós espectadores, que também não escapamos ao prazer do *voyeur*, de acompanharmos (e invadirmos) a intimidade do *outro*. Afinal, arriscaríamos a dizer, o fetiche tanto do documentarista quanto dos espectadores do cinema de não-ficção é bisbilhotar a vida do *outro* naquilo que ela tem de mais intenso.

Portanto, temos que o filme documentário nos surge como um dispositivo adequado para os rearranjos da memória, para que o passado irrompa no presente sob a forma de silêncios, pausas, hesitações, sofrimentos, uma vez que, para além das intenções do cineasta, pode-se ter acesso ao que não se deixa traduzir em palavras. Aqui também vale a máxima de Walter Benjamin (1985, p.204) a respeito do narrador: quanto maior for a naturalidade com que os depoimentos dos atores sociais acontecem diante da câmera, mais facilmente a sua história será incorporada à experiência do espectador que, dificilmente, irá resistir a recontá-la.



## Referências

- ANSART, Pierre. As humilhações políticas. In: MARZON, Izabel; NAXARA, Márcia (Orgs.). **Sobre a humilhação: sentimentos, gestos, palavras**. Uberlândia: EDUFU, 2005. p.15-30.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. v.3. (segunda reimpressão). São Paulo: Brasiliense, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIOSCA, Vicente Sánchez. Imágenes marcadas a fuego. Representación y memoria de la Shoah. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.21, n.42, p.283-302, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. **Projeto História**, São Paulo, Puc, v.17, p.213-221, 1998.
- \_\_\_\_\_. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- NICHOLS, Bill. **Introdução do documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- \_\_\_\_\_. **La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental**. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, PUC, n.10, p.7-28, dez. 1993.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa. A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem-intensa. In: **Teoria Contemporânea do Cinema Documentário e Narratividade Ficcional**. v. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005. p.159-228.
- SEIXAS, Jacy Alves de. Tênues fronteiras de memórias e esquecimentos: a imagem do brasileiro jecamacunaímico. In: GUTIÉRREZ, Horacio; NAXARA, Márcia R. Capelari; LOPES, Maria Aparecida de S. (Orgs.). **Fronteiras: paisagens, personagens, identidades**. Franca: UNESP; São Paulo: Olho D'Água, 2003. p.161-183.